accorde, rappelez-vous, un caractère *ontologique* à la pulsion précisément dans le *Séminaire VII* [9].

Il est donc aussi amusant de voir qu'on se jette dans la mystique, au nom de Lacan, que de la voir interdite, barrée, proscrite, au nom d'une laïcité qui n'a pas lieu d'être dans le champ freudien, mais en dehors de lui seulement.

Mais le pas de Lacan, c'est que, jusque dans le nœud borroméen, l'idée de création veut dire ceci : que le vide n'est qu'un point.

La fonction individuante du style et la psychanalyse des oeuvres

Guy de Villers

Mon propos est de mettre en évidence une des voies par lesquelles le sujet de l'énonciation s'atteste dans l'énoncé. Ce faisant, j'espère rencontrer, au moins partiellement, le triple problème qui est à l'origine de mon interrogation : l'abord psychanalytique des œuvres est-il possible, pertinent et légitime ? Avec P. Kaufmann, je m'interroge : « comment concevoir qu'une discipline [la psychanalyse] qui s'est donné pour fin de confronter le sujet effectivement engagé dans la cure à la question de sa propre vérité puisse reporter son exercice sur les productions de la littérature ou de l'art ? » [1] L'incongruité de cet abord semble encore s'aggraver lorsque les productions considérées appartiennent aux domaines des sciences ou de la philosophie. Dans ces domaines, en effet, la validité du discours requiert, entre autres conditions, que ce discours, s'il est produit par quelqu'un, se présente comme l'œuvre de personne, puisque l'annulation de l'équation personnelle est une des conditions *sine qua non* de l'objectivité et de la vérité de ce discours.

Cette désubjectivation du discours n'est pas sans interroger le psychanalyste. Toutefois, cette interrogation psychanalytique peut être réalisée de plusieurs manières. Une voie classique consiste en la mise en évidence du retour, dans l'œuvre elle-même, du sujet créateur refoulé, en y repérant tel ou tel élément dont la présence serait explicable par la biographie de l'auteur. On comprend aisément le motif d'un recours à la biographie. N'est-on pas ainsi assuré de retrouver le sol ferme d'une clinique de l'individuel à la base des constructions à prétention universelle ? J'écarte pour ma part ce type d'approche en raison du réductionnisme qu'il

[9] J. Lacan, *Le Séminaire,* livre VII, p. 152.

[1] P. Kaufmann, *Psychanalyse et théorie de la culture,* Denoél/Gonthier, Paris, 1974, p. 69.

implique et, partant, de l'impasse à laquelle il conduit. Je préfère suivre l'indication de Lacan affirmant que « le désir est son interprétation ». Car s'il en est bien ainsi, il doit être possible de lire les marques du désir du sujet de l'énonciation dans ses articulations signifiantes. Le style d'une œuvre peut être compris comme une de ces marques du sujet créateur. D'autre part, au fait du style dans l'ouvre, répond, selon Lacan, le style propre à l'expérience de chacun : « on peut concevoir l'expérience vécue paranoïaque et la conception du monde qu'elle engendre, comme une syntaxe originale, qui contribue à affirmer, par des liens de compréhension qui lui sont propres, la communauté humaine. » [2] Place du sujet dans l'œuvre et de la syntaxe dans l'expérience nous signifient l'importance du problème du style, non seulement pour le psychanalyste, mais au moins autant pour l'artiste lui-même.

C'est donc à ce problème que j'ai choisi de m'atteler et c'est du fruit de mes lectures et réflexions que je vous fait part maintenant. Ce que je vais avancer ici n'a rien d'original. Je n'ai d'autre ambition que de vous transmettre simplement ce que m'ont appris R. Barthes, M. Dufrenne, G.-G. Granger et R. Jakobson. Ma contribution se limitera donc à présenter quelques principes sur la base desquels pourront s'articuler psychanalyse et création.

Qu'est-ce donc que le style ? Écartons d'emblée un usage du terme qui renvoie aux procédures de classement des œuvres en fonction des moyens et des règles qui président à leur production. Il s'agit là du sens « collectivisant » ou généralisant du terme. A côté de ce premier emploi, le mot « style » est également utilisé pour désigner la singularité d'une œuvre et sa fonction individuante par rapport au style collectif. C'est ce second usage du terme que nous retenons puisque notre intention est bien de mettre en évidence l'incidence du sujet créateur sur son œuvre, pour autant que cette incidence soit attestée dans l'œuvre. En ce sens, nous dirons, avec G.-G. Granger, que « le fait de style accompagne toutes les formes possibles du *travail* » et pas seulement l'ouvre esthétique [3]. Le style se produit comme effet du travail de mise en rapport des structures et de leur contenu [4]. *Un* style se manifeste par l'usage particulier de la syntaxe et de la sémantique propres à une langue donnée, usage dont

[2] J. Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » (1933), in *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité,* suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa,* Seuil, Paris, 1975, p. 387.

[3] G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style* (1968), O. Jacob, Paris, 1988, p. 188.

[4] *Ibid.*

le produit est un « message » particulier. En ce sens, nous devons dire qu'il n'y a de style que dans l'ouvre, comprise comme actualisation des potentialités de la langue.

Parlant d'un style, nous sous-entendons qu'il y a une pluralité possible des styles, c'est-à-dire une pluralité d'usages des moyens de la langue pour construire un message. Cette pluralité elle-même suppose une diversité de moyens telle que syntaxe et sémantique, pour une langue déterminée, se prêtent à des combinaisons quasi illimitées. C'est pourquoi chaque auteur peut et doit en singulariser l'usage. Fait échec à cette singularisation le style académique en tant que pure conformité au mode d'expression dominant dans tel contexte sociohistorique.

Pour définir le style, G.-G. Granger pose l'existence d'un *code de base,* commun à un ensemble de locuteurs parlant la même langue. Ce code *a priori* détermine les formes syntaxiques et sémantiques usuelles. Le fait de style n'advient que lorsque l'auteur transgresse l'usage convenu de la langue. Cette transgression n'est possible qu'à la condition que le code de base soit « ouvert » à d'autres codes, d'autres règles d'usage de la langue. Dès lors, nous devons dire que la condition *sine qua non* pour qu'il y ait effet de style, c'est qu'il existe une pluralité de codes, dont certains interviennent en surcodage, *a posteriori* par rapport au code de base. On devine qu'il existe toutes sortes de gradations entre l'œuvre conventionnelle et la création de plus en plus propre à tel auteur.

Selon G.-G. Granger, la mobilisation d'autres codes que le code de base, le surcodage donc, responsable des effets de style, a pour conséquence inévitable un renforcement de la redondance du message. A *contrario,* le code « morse » établit une correspondance biunivoque entre deux alphabets. Il fournit donc un maximum d'informations par signe, mais il est l'exemple-type du message sans style. Les messages stylisés présentent une redondance au moins virtuelle, en ce sens qu'elle n'est activée qu'en présence d'un récepteur effectif du message, lequel récepteur verra l'identification de l'émetteur facilitée, en raison justement des traits de style dont ce message est porteur.

L'individualisation de l'œuvre par le moyen des effets de style repose sur la condition nécessaire que l'auteur utilise : « plusieurs structurations concurrentes […] simultanément » [5]. L'individuation sera d'autant plus forte que sera plus grande « la richesse des organisations surimposées au message » [6]. On le voit, cette individuation n'est pas métaphysique. Elle ne confère au sujet créateur aucun statut substantiel. Elle est seulement la caractéristique d'un travail de production d'une œuvre.

Comment cerner davantage cette individuation stylistique ? Granger s'est tourné vers un psycholinguiste américain, Ch. Osgood. Cet auteur définit le style « comme déviation d'un individu par rapport aux normes régissant les situations dans lesquelles il code, ces déviations se manifestant dans les propriétés statistiques des traits structuraux pour lesquels, à quelque degré, un choix est permis par son code » [7]. Osgood rapporte l'individuation du discours à la déviance de l'émetteur, déviance attestée par la non-conformité de la distribution statistique des traits structuraux de l'œuvre par rapport à une distribution « patron », un étalon. Cette perspective a l'intérêt de mettre en évidence le caractère *intentionnel* de la marque stylistique du message, ce qui permet, du même coup, d'écarter les phénomènes naturels du champ stylistique.

Il nous semble que la conception de Granger fait problème à un double titre : quant au concept de « code de base » et quant au caractère intentionnel de l'individuation stylistique de l'œuvre. Notre première critique va donc au concept de « code de base », défini comme « système naturel de réglementation de la langue » [8]. Qu'il suffise d'évoquer la grammaire Goosse-Grevisse *Le Bon Usage* pour ruiner toute idée de système naturel. La syntaxe s'y avère largement évolutive. Quant aux significations reçues, faut-il souligner leurs variations en fonction du contexte sociohistorique ? G.-G. Granger reconnaît lui-même l'extraordinaire difficulté qu'il y aurait à préciser ce que l'on entend par « langue de référence *stylistiquement neutre* » *(* [9]. Or, l'établissement de cette base de codage est essentiel à la mise en évidence des surcodages *a posteriori* dont le créateur use dans la production de l'œuvre marquée stylistiquement. En d'autres termes, les codes et sous-codes qui constituent le champ opératoire *a priori* de l'artiste ne sont pas des codes *stricto sensu.* Ils sont plutôt des pseudo-codes qui, dans leur pluralité, sont appelés à jouer au sein d'un même message. Cette pluralité combinatoire concerne à la fois les registres syntactiques et sémantiques. Elle se déploie selon les diverses

5 Ibid., p. 203.

6 *Ibid.*

7 C. Osgood, cité in G.-G. Granger, *op. cit.,* p. 204.

8 G.-G. Granger, *op. cit.,* p. 213.

9 *Ibid.*

dimensions de ces niveaux d'intégration et, d'autre part, selon les choix du locuteur.

Notre seconde critique porte sur le caractère conscient, volontaire et intentionnel de l'individuation de l'œuvre par le style. G.-G. Granger justifie cette conception par le fait que « le style caractérise un travail, au sens plein du terme, et l'individualité de l'objet ainsi obtenu présente quelque chose d'immédiatement volontaire, sinon dans son contenu, du moins dans son intention première [10]. Il ne s'agit pas, pour nous, d'écarter *toute* intention consciente de l'artiste lorsqu'il choisit tels moyens de la langue, tels sous-codes, ou tel élément libre de tout code, pour élaborer son œuvre. Mais il ne me paraît pas acceptable de limiter au registre de l'intention l'opération de surcodage responsable des effets de style. Certes, il importe à G.-G. Granger de démontrer que le style est l'effet d'un travail de production du message. A ce titre, il convient d'y reconnaître la marque de l'auteur. Mais le sujet du style est-il le sujet conscient et intentionnel ? A nous en tenir à l'analyse de Granger lui-même, on voit que la notion de surcodage *a posteriori* empêche de l'y réduire. En effet, pour Granger, « les surcodages ne sont jamais donnés par avance. Ils ordonnent de façon immanente les traits du message que la langue laissait libres. » [11] Cette insistance sur l'après-coup, nécessaire à l'avènement d'une structuration naissante du message marqué stylistiquement, montre à suffisance les limites de l'intention du sujet volontaire dans la création de l'œuvre. D'autre part, si l'on s'avise que les processus qui président à l'élaboration du discours, mis en évidence par R. Jakobson dans sa théorie des deux axes du langage (sélection et combinaison), ont été identifiés par Lacan comme homologues aux processus primaires qui interviennent dans le travail *inconscient* du rêve, nous comprendrons que la volonté consciente est totalement insuffisante à rendre compte de l'individuation stylistique de l'œuvre.

A cet égard, la théorie de R. Barthes nous paraît plus adéquate, même si elle manie des concepts plus flous que ceux de G.-G. Granger [12]. Barthes distingue l'écriture, la langue et le style. La langue est la condition de possibilité de l'écriture. Elle est l'horizon qui définit l'aire de jeu où pourra se produire la transgression qui atteste l'événement de l'écriture, entendue comme l'acte d'une liberté engagée dans une histoire sociale. Le style désigne ce qui « s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain et s'éploie hors de sa responsabilité » [13]. Alors que la langue ouvre l'espace d'un possible, le style « fonctionne à la façon d'une nécessité » [14]. Produit d'une poussée, sa dimension, à la différence de l'horizon de la langue, est verticale. Elle prend son départ de l'infra-langage qu'est « la structure charnelle de l'auteur » [15]. Alors que l'articulation langagière, comme telle, livre ses secrets dans le mot à mot de son discours, le style tient son opacité de l'humeur personnelle dont il est la métamorphose. En ce sens, le style est métaphore par l'effet de transmutation produit de la croisée de l'horizon de la langue avec la verticalité de cette poussée naturelle.

Langue et style sont ainsi les deux dimensions du registre « naturel » du créateur. La langue détermine le périmètre des possibles et le style noue le passé de l'auteur, sa mémoire « biologique », à son langage. Aucune de ces dimensions n'est choisie par l'auteur, mais le style, s'il relève d'une nécessité, affirme l'autorité et la singularité de l'auteur. Ce registre de la Nature laisse indemne, dit R. Barthes, l'identité propre à tel auteur. Cette dernière s'atteste seulement dès lors qu'une intention, un signe, est adressé à un autre homme, dans un engagement de l'auteur dans le champ de l'Histoire. A la différence de Granger, nous voyons Barthes distinguer l'autorité naturelle du créateur, la nature des possibilités de la langue et l'individualisation de l'engagement de l'écrivain dans une histoire socialisée. Cette dernière dimension est celle de l'intention signifiante et de l'éthique. Barthes la réserve à l'écriture, alors que les nécessités du corps, sa pulsivité, et les possibilités de la langue constituent l'abscisse et l'ordonnée de l'écriture d'un sujet intentionnel. Cette triple articulation n'est pas sans rappeler la figure du premier graphe du désir proposé par J. Lacan dans « Subversion du sujet et dialectique du désir » [16].

---

10 Ibid., p. 204.

11 *Ibid.*, p. 201.

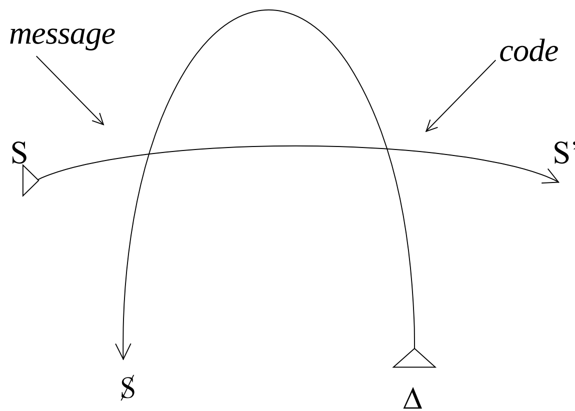
12 R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Gonthier, Paris, 1971.

13 *Ibid.*, p. 14.

14 *Ibid.*, p. 15.

15 *Ibid.*

16 J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 805.



L'étude du style est l'étude de la marque de l'ouvrier sur l'œuvre et non l'étude de l'ouvrier lui-même. En tant que les traits singuliers de cette œuvre constituent son style, ils relèvent d'une poussée quasi-organique née des profondeurs du corps. Cette poussée ne fait trace que pour autant qu'elle croise les possibilités de la langue. Et ces dernières sont à leur tour au service de l'intention signifiante qui se fait reconnaître dans l'oeuvre. Ainsi le style se trouve-t-il noué aux virtualités signifiantes de la langue au cœur de l'œuvre conçue comme message.

Cet appel au sol pulsionnel de l'individu-artisan pour rendre compte des effets de style est sans doute le trait le plus distinctif de l'apport de Barthes en regard de la conception de G.-G. Granger.

Il permet en outre de faire droit à l'homologie affirmée par Lacan entre les processus qui conduisent à la production de formations de l'inconscient (tels les rêves) et ceux qui président à la création des œuvres de la culture. Nous nous référons ici au rapprochement effectué par Lacan entre les processus de sélection et de combinaison définis par R. Jakobson dans son étude sur les « Deux aspects du langage » et les processus primaires que sont la condensation et le déplacement [17]. Nous ne développerons pas ici la démonstration de Lacan pour nous limiter au rappel de la thèse de Jakobson selon laquelle c'est par la manipulation de « ces deux types de connexions (similarité et contiguïté) dans leurs deux aspects (positionnel et sémantique) – par sélection, combinaison, hiérarchisation – qu'un individu révèle son style personnel, ses goûts et préférences verbales » [18]. Ces manipulations ne concernent pas seulement les énoncés mais des unités de discours plus larges, voire des créations non linguistiques. C'est ainsi que Jakobson remarque la prévalence du trope métonymique dans le cubisme et de la métaphore dans le surréalisme.

Nous terminons cette enquête sur la notion de style en soulignant un des apports positifs de Granger. Sa conception présente l'immense intérêt de dégager la notion de style de la signification restreinte qu'il reçoit lorsque l'on réserve son usage au seul domaine de l'esthétique. Que l'intention de l'émetteur ait été ou non de créer une œuvre d'art, une stylistique générale est possible, qui interroge les rapports de structuration avec leurs contenus. Le style ne concerne donc pas les seuls jeux formels de l'œuvre d'art. Il caractérise toute production en tant qu'elle est marquée par des procédures d'élaboration qui sont le fait d'un artisan particulier.

La généralité de cette approche s'avère ainsi susceptible de rendre compte du phénomène d'individuation dans les multiples formes du travail humain et, dès lors, de rendre au sujet créateur la place qui lui revient. En outre, saisissant dans l'œuvre les marques individuantes de l'auteur, la stylistique selon Granger délivre l'analyse des œuvres des explications réductrices qui recourent à la biographie de l'auteur pour rendre compte de telle ou telle singularité. L'approche stylistique légitime ce que, d'une manière un peu floue sans doute, on pourrait appeler une clinique du signifiant susceptible de faire droit au sujet de l'énonciation, dont l'identité est toujours nécessairement représentée dans l'œuvre, c'est-à-dire aussi oubliée.

Psychose et sublimation
Guy Trobas

Il y a déjà quelque temps j'avais interrogé, un peu à brûle pourpoint je dois dire, deux collègues sur la possibilité de la sublimation dans la psychose. Les circonstances faisaient qu'ils ne pouvaient pas s'étendre là-dessus et ils me répondirent dans la hâte un « bien sûr » accompagné de quelques noms de la littérature que vous connaissez tous : Artaud, Joyce, Holderlin. Cela ne leur faisait pas problème, *a priori*. Mon interrogation, en tout cas, ne s'en est pas retrouvée fermée et les quelques réflexions que je vous présente aujourd'hui en sont issues ; nous verrons s'il y a là-dessus matière à débats.

A vrai dire, penser qu'il est recevable de parler de sublimation dans la psychose, en avançant les noms de tels ou tels supposés psychotiques qui se seraient illustrés dans la littérature, me semble indiquer un recouvrement : celui de la notion de création par le

---

17 R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale,* Éditions de Minuit, Paris, 1963, pp. 43 et suivantes.

18 *Ibid.*, p. 62.